INCER DANZA

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

AÑO 2 | NÚM 23

JULIO | 2015

COLABORADORES

DJAHEL VINAVER

Bailarina, coreógrafa y maestra

En los años 70 inicia su formación en danza contemporánea. Estudia el repertorio clásico del Bharata Natyam y del Odissi en India. Se ha presentado como solista en India, México, Estados Unidos, España, Francia, Ecuador, Guatemala y Cuba. Maestra de Bharata Natyam y Odissi desde 1984. Paralelamente estudia actuación con Abraham Oceransky, Arianne Mnouchkine, Jean Marie Binoche, entre otros. Se inicia como coreógrafa en 1992. En 1996 funda EULALIO, grupo de danza contemporánea. Ese mismo año participa en el Premio INBA-UAM y recibe mención honorífica por *Rincones del espacio*. En 1997 es finalista con "2hrs. 9Min. 7Seg." creada para el concurso Continental de Coreografía INBA-UAM. En 2000 con la obra *Laberinto* gana el 1er. lugar en el 4º Premio a la Creación Coreográfica "Guillermina Bravo" en Xalapa. Desde el 2000 crea solos que ella misma interpreta como *...Y la vida sigue* y *La dama de verde*, estrenada en 2012 en el III Encuentro de Solos "Hecho a Mano", San José, Costa Rica, y en 2013 en Buenos Aires y en el III Encuentro Internacional de Reflexión y Práctica Teatral, Festival de Teatro Danza en Bariloche, Argentina. En 2014 se presenta en Ciudad de México, San Luis Potosí y Xalapa.

JOAQUÍN LÓPEZ "CHAS"

Compositor y diseñador de sonido para la escena

Ha creado música original y montajes sonoro-musicales para teatro y danza. Durante los últimos treinta años ha participado y colaborado creativamente con grupos y artistas tales como: Teatro El Galpón (Uruguay), Teatro 4 (Nueva York), Antares, La Lágrima, Utopía, Mito, Contempodanza, Drama Danza, Martín Acosta, Compañía Nacional de Teatro, Delfos, Carlos Converso, Compañía Nacional de Danza, Djahel Vinaver, Carlos López, Pilar Medina, Martín Zapata, Teatro de Ciertos Habitantes, Bruno Bert, Quiatora Monorriel, Boris Shoemann, Danza UV, David Barrón, Alberto Lomnitz, Carlos Corona, Lourdes Luna y Natsu Nakajima. Obtuvo el premio a la mejor música original, Asociación de Periodistas de Teatro (1992), XVII y XVIII Premio Nacional de Danza INBA-UAM (1996 y 1997), mejor música original en el Festival Teatro y Danza de Palma del Rio, Andalucía (España, 2003), Premio nacional a la mejor música original en el Festival de Teatro para Niños FETEN (España, 2006). Es docente en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA en el Centro Nacional de las Artes.

CAROLINA TABARES MENDOZA

Como artista de movimiento, su obra incluye trabajos de danza, fotografía y danza filmada. Ha colaborado con artistas como Joanna Rotkin, Mayra Morales, Francisco Carrera, Denisse Cárdenas, el colectivo La Pocha Nostra, Miguel A. Guzmán, Karen Harvey, Kathinka Walter, Lourdes Roth.

Co-directora de 'Performática: Foro Internacional de Danza Contemporánea y Artes del Movimiento'. También fue fundadora y co-directora de "Estas no son Enchiladas. Festival Universitario Independiente de Artes" en la ciudad de Puebla.

Ha expandido sus estudios de danza en las ciudades de México, Barcelona, Viena, Nueva York y Lewiston. Algunos de sus maestros han sido Olga Tragant, Ray Schwartz, Mayra Morales, Charlotte Griffin, Iñaki Azpillaga, Ko Muroboshi, Keith Hennessy, Peter Jasko, Rasmus Olme, Kare de Luna, Katya Robledo, Take Ueyama, Chris Aiken, Jennifer Nugent y Doron Raz.

COLABORADORES PERMANENTES EN ESTE NÚMERO: **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ Y HÉCTOR GARAY AGUILERA.**

interdanza
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

Editora
Carmen Bojórquez
Corrección de estilo
Juan Antonio Di Bella
Diseño editorial
Nancy Elizabeth Morales Muñiz

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Eunice Sandoval
Subcoordinadora Nacional de Danza
Nancy León
Subdirectora Difusión y Relaciones Públicas
Juan Cesar Gutiérrez Romero
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Gabriel Torres Vargas
Administrador del Teatro de la Danza
Alejandra Herrera
Jefa de Proyectos Especiales
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público

FOTO DE PORTADA:
LA DAMA DE VERDE / LA FLOR MARCHITA
FOTÓGRAFO: SEBASTIÁN KUNOLD

EDITORIAL

Los contrarios en una contradicción forman una unidad a la vez que luchan entre sí, lo cual impulsa el movimiento y el cambio en las cosas. En todas partes existen contradicciones…

Mao Tse-Tung

LA DANZA es una unidad de múltiples contradicciones y diversas caras: géneros distintos que se contraponen en sus técnicas y objetivos, pero que al final se unen con el propósito paralelo de comunicar a través del movimiento.

En este número de INTERDANZA nuevamente abordamos temas de diversos géneros: la danza contemporánea siempre en construcción, presente en el artículo "El laboratorio performático como lugar de creación para la danza", con el que damos la bienvenida a Carolina Tabares Mendoza como colaboradora.

En "Las zapatillas de Giselle", Héctor Garay Aguilera expone la danza clásica como epítome de este arte; y en el perfil de la Compañía Nacional de Danza y de la Compañía de Danza Clásica de Quintana Roo presentamos los dos extremos de un mismo objetivo.

La identitaria folclórica y su apego a la tradición se representa con "El principio fue la plástica: Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara, una tradición de medio siglo", colaboración de Angélica Íñiguez.

Y como muestra del quehacer dancístico interdisciplinario, presentamos en la sección iconografía, nuestro primer reportaje gráfico basado en la obra *La dama de verde, estridencia coreográfica para bailarina y músico* de Djahel Vinaver y Joaquín López Chapman: ella bailarina de danza clásica de la India, reconocida como una de las mejores intérpretes del género en nuestro país, y él músico y compositor de muchas de las obras de las compañías más importantes de México. Además de ser pareja de vida, Djahel y Joaquín ("el Chas", como se le conoce en el medio) en esta pieza son cómplices de locura.

La dama de verde habla de un universo femenino, es una estridencia por su desmesura en ideas. En ella Djahel (quien siempre ha fascinado con su belleza de *rājakumārī*[1]) con auténtica capacidad histriónica no duda en transformarse en una mujer de edad madura con memorias intensas, soledades profundas, deseos reprimidos y sueños cumplidos; Chas acompaña no sólo con el sonido sino con la presencia de quien comparte plenamente la escena y la vida.

1. Princesa en hindi. Ver:
https://www.youtube.com/watch?v=6ryIlfBrdf8
https://www.youtube.com/watch?v=9GyRmgwefaM

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CONTENIDO

REFLEXIONES

04 EL LABORATORIO PERFORMÁTICO COMO LUGAR DE CREACIÓN PARA LA DANZA
POR **CAROLINA TABARES MENDOZA**

08 LAS ZAPATILLAS DE GISELLE
POR **HECTOR GARAY**

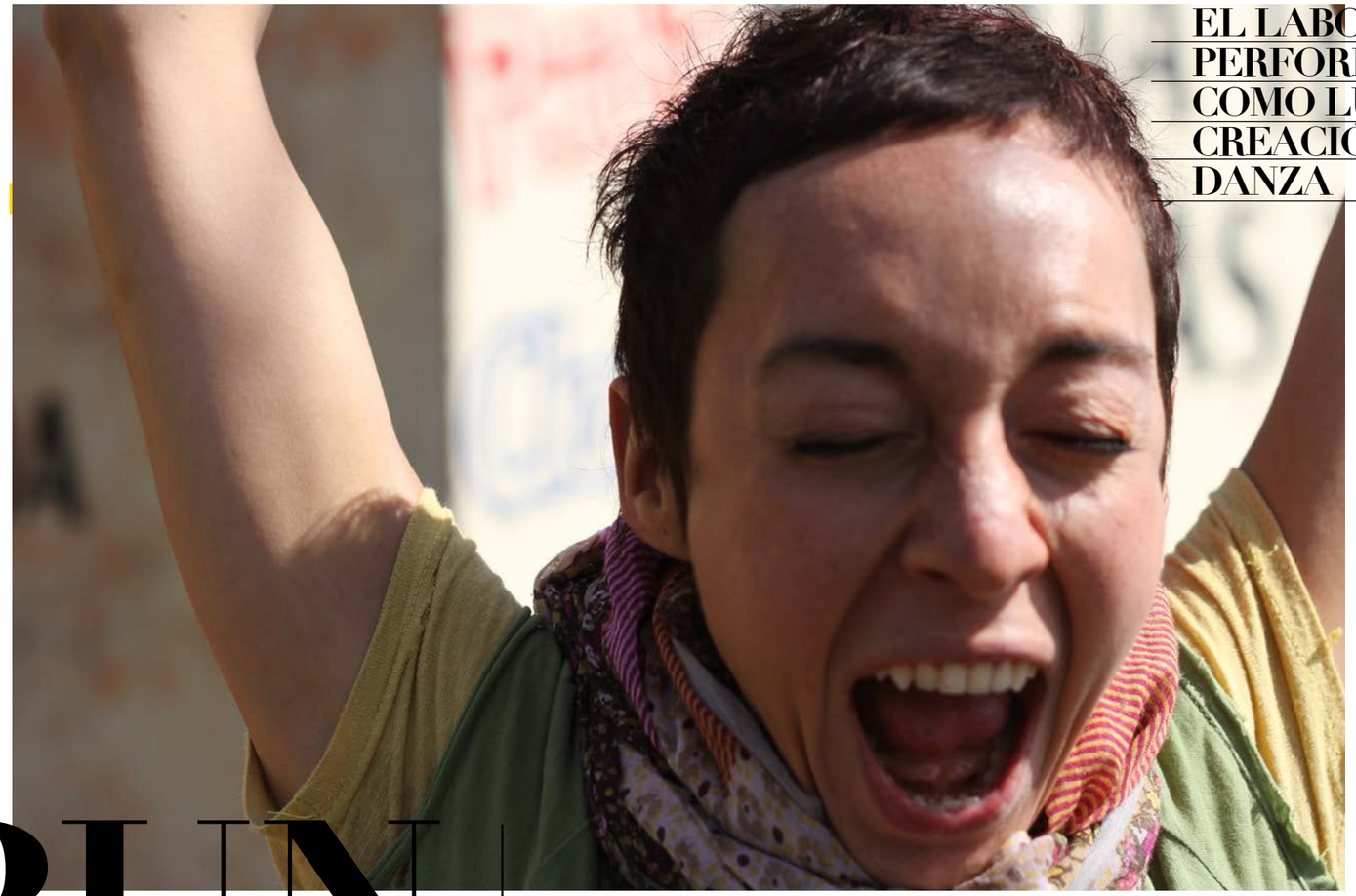
PERFILES

14 COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA – COMPAÑÍA DE DANZA CLÁSICA DE QUINTANA ROO
EXTREMOS DE UN MISMO OBJETIVO
POR **CARMEN BOJÓRQUEZ**

18 EN EL PRINCIPIO FUE LA PLÁSTICA: BALLET FOLCLÓRICO DE LA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA, UNA TRADICIÓN DE MEDIO SIGLO
POR **ANGÉLICA IÑIGUEZ**

ICONOGRAFÍA

26 REPORTAJE GRÁFICO LA DAMA DE VERDE
POR **DJAHEL VINAVER Y JOAQUÍN LÓPEZ**



PUNTOS

CIEGOS, DE ENCUENTRO, DE FUSIÓN

POR **CAROLINA TABARES MENDOZA**

EL LABORATORIO PERFORMÁTICO COMO LUGAR DE CREACIÓN PARA LA DANZA

Un texto, este texto, está plagado de puntos de referencia: las palabras. Éstas facilitan la manera en que nos relacionamos con el mundo, bien porque brindan puntos de anclaje desde donde podemos estructurar y dar sentido a lo que nos ocurre, o porque desde ellas podemos compartir con los demás. Establecen una tierra común, deteniendo por un momento –tan largo como la vibración de las palabra en el aire mientras se pronuncian– el continuo fluir de la vida.

Sin embargo, el mundo (y la experiencia de él) se extiende con vastedad en todas dimensiones, más allá del dominio de la palabra. La danza habita precisamente en estas otras múltiples dimensiones. ¿Cómo hacemos entonces para recoger su experiencia en el medio de la palabra? Y antes de esto: ¿cómo se genera la palabra desde el medio de la danza? Existe cierto pensamiento hegemónico que desde la palabra y su linealidad legitima determinadas prácticas cognoscitivas, al tiempo que nulifica todo conocimiento generado por la cultura que todavía vive fuera de la línea, en el tiempo espiral, mítico, en el cuerpo.

En efecto, el proceso de crear danza emplea usualmente palabras para referir conceptos sobre los cuales se quiere trabajar. Pero, ¿cómo es que ocurre el intercambio de información entre quienes participan en el proceso? ¿Es posible indagar todavía más, fuera del ámbito del lenguaje verbal, manteniendo la estabilidad que la palabra nos brinda y que es necesaria para encauzar el proceso? ¿Vale la pena plantear lo que llamo "laboratorios performáticos" para expandir la importancia de la acción en el proceso creativo, de modo que desde la acción misma sea posible tomar decisiones y dar forma al proceso?

La performatividad es la capacidad de nombrar sin palabras y así hacer mundo. Un laboratorio performático, entonces, busca generar conocimiento desde la acción, desde la experimentación con el mundo *innombrado*. Nos permite así, relacionarnos de múltiples maneras con él.

La manera común en la que se hace y valida la generación de conocimiento pasa por el filtro de la palabra, al tiempo que busca la construcción. La misma palabra "construir" se deriva de la noción de acumulación, muy cercana a nosotros desde el siglo dieciocho. Si en vez de acumular más palabras, ideas, conceptos, exploramos desde otro ángulo, entonces podemos buscar una reflexión performativa, donde la premisa no sea generar más sino experimentar desde otro punto de vista.

Ese otro punto de vista se enfocará en lo experiencial, reconociendo que el proceso de existencia es algo que ocurre en el *ser* completo. Habitar un mundo como éste, eso significa prácticamente desplazarnos más allá de nuestros puntos ciegos y considerar como información otros elementos de nuestra percepción del mundo que antes no habríamos seleccionado. Es en realidad una petición difícil en la práctica, pues ese otro dominio nos es extranjero aún a nuestra propia mirada. Sin embargo, no lo era en un inicio, y considero que es posible volver a habitarlo y transitar por una frontera permeable, cual membrana, entre los distintos dominios que ahora nos serían re-conocidos: la palabra y la experiencia.

Un laboratorio performático será uno en el que ocurran lo que J. Cage nombró como "acciones experimentales". Una acción experimental permite notar cosas que de otra manera habrían sido consideradas como ruido y, por ello, excluidas. En esta propuesta, a comparación de la de Cage, quien recurrió al azar con su método de indeterminación, el acceso a los elementos excluidos ocurre a través de la afectividad fuera de la forma que involucra la acción.

Ampliando una propuesta de Deleuze, la performatividad de la experiencia es percibida como afecto; donde el afecto es de una naturaleza diferente a la de la forma. De modo que las exploraciones deberían rondar los afectos que invariablemente ligamos a los conceptos (formas). Estos afectos tienen la capacidad de desplazar la percepción, terminando así de manifestarse la performatividad de cada experiencia. Una percepción desplazada (que no ampliada) significa *un nuevo acomodo de las cosas.*

La propuesta de laboratorio performático implica guiones de acción así como momentos, en efecto verbales, en los cuales re-enmarcar las experiencias desde el plano conceptual. Reconozcamos en este punto la existencia de una permanente tensión en el fijar lo móvil. Nuestra experiencia del mundo tiene en sí misma esta naturaleza, pues constantemente fijamos ésta para que no se nos torne inabarcable. Incluso, estando en el dominio de lo per-

formativo se está dentro de marcos, definidos en este caso por nuestros sistemas perceptivos. Es importante notar aquí que toda propuesta de creación de conocimiento y entendimiento/ordenamiento del mundo deja algo fuera. Existe una imposibilidad de generar un mapa absoluto, sin embargo, múltiples diagramas móviles enriquecerán la experiencia. Así pues las discusiones verbales durante los laboratorios permiten el aterrizar en un plano conceptual común, luego de las experiencias compartidas.

De acuerdo con Y. Nakai, el antropólogo G. Bateson también nombró algo como "acción experimental". Para Bateson éstas son acciones en las que una de sus reglas es cambiar las reglas. De esta manera un solo "acto significante" crea un sistema de interacciones en evolución, iteraciones, que van desplazando el espacio-tiempo.

Traduciendo esto a la propuesta de laboratorio performático, la presencia del juego se vuelve claramente necesaria, improvisación con estructuras que permitan dicha apertura. Los ejercicios centrales del laboratorio tienen un carácter lúdico en cuanto a que son guiones de acción, con reglas claras que permiten desviarse de ellas. Debe cuidarse que esta desviación surja de manera natural: al jugar y seguir un conjunto de reglas se vuelven evidentes los huecos que la regla genera; llegado un punto, alguien decide atravesar uno de estos huecos y se vuelve a comenzar la exploración de los huecos existentes alrededor del nuevo lugar.

El laboratorio puede iniciar con sesiones donde se trabajen propuestas de acción por parte de una o más personas. En sesiones posteriores, conforme las experiencias de cada una vayan resonando con las de los demás, se proponen colectivamente nuevas acciones o las variaciones que se perciban necesarias. Así no sólo los conceptos sino los *afectos* que cada uno de estos genera en cada quien durante la exploración grupal van creando la tierra sobre la que el laboratorio se desarrolla. Se generan a la par experiencias y conceptos a partir de referencias mutuas.

Buscando ordenar estas ideas, diré que la propuesta de laboratorio consta de al menos dos fases: experiencias individuales con referencias compartidas y consolidación de lenguaje común. Y la alternancia entre estos dos momentos puede repetirse tanto como sea necesario. Son justamente las experiencias las que ubican la información en un sitio u otro del diagrama que genera el laboratorio; por lo tanto desde allí están determinando las posibilidades de nuevas conexiones. Al hacer esto, son las experiencias las que de algún modo le dan sentido a los conceptos. Un concepto que no se pudiera relacionar con nuestra experiencia quedaría como una entidad totalmente abstracta. Finalmente, cada quién se construye una realidad congruente con las experiencias que se describe para sí, en diálogo con las experiencias de los otros.

Además de los guiones de acción como parte central de cada sesión de laboratorio, es posible plantear introducciones con "acertijos corporales": ejercicios que unifiquen la parte racional con la kinestética y preparen al ser para el trabajo posterior. Asimismo, en cada sesión puede decidirse si lo que se explorará en conjunto serán los conceptos (introducidos mediante el lenguaje verbal) o bien las sensaciones (inducidas mediante acciones específicas). De esta manera se diseña cada sesión para preparar a los participantes en la exploración central. Claramente en cada caso, concepto o sensación no buscan ser más que puntos de encuentro, que en cada subjetividad se entenderán o percibirán de maneras diferentes.

Vale en este momento dudar de una frase escrita al inicio de este texto: ¿Es que en verdad es necesaria una estabilidad y un encauzamiento del proceso [de creación en danza]?. Ahora podemos refinar el dichoso lenguaje y decir: encauzamiento, sí; encaminamiento, probablemente no. Es necesaria una estabilidad precaria, dispuesta a *trans-formarse* a modo de mantener viva la práctica.

Después de todo, la movilidad sigue siendo un requisito para la creación y la fijación es siempre necesaria por periodos variables de tiempo. En estos períodos tenemos la experiencia de una relación con *eso* que ha sido creado, antes de que *eso* se disuelva nuevamente en el espacio de potencialidades de otras relaciones. Y antes de que lo creado cambie en la dimensión de las características con las cuales estamos estableciendo la relación particular.

La búsqueda es sobre lo que ocurre más allá del dominio de la palabra. La apuesta es por un conocimiento que se genere de otra forma. Una forma móvil, pues incluso las palabras cambian y la poesía existe.

LAS ZAPATILLAS DE *Giselle*

POR **HÉCTOR GARAY**

FOTOGRAFÍAS: CORTESÍA DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA DEL INBA

FOTOGRAFÍAS: CORTESÍA DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA DEL INBA

En nuestra mente se encuentra grabada la figura de las bailarinas con sus zapatillas como imagen para identificar el ballet. Cuentan que María Taglioni fue quien primero las utilizó para provocar la sensación etérea del movimiento que los ballets románticos y sus personajes tienen. Aceptamos la convención de un mundo fantástico sugerido por el movimiento sutil de las hadas que calzan estos artilugios. Sin embargo, las zapatillas también son la otra cara de la moneda: el vínculo de las bailarinas con la realidad, el ejemplo de las necesidades materiales del ballet. Estimaciones calculan que una bailarina profesional en quince años de labor artística necesita más o menos 11, 250 zapatillas; Elisa Carrillo Cabrera con un poco más de veinte años de trayectoria ha utilizado aproximadamente 15,000. En 2011, el Royal Ballet gastó 400,000 dólares en la compra de zapatillas. Así caemos en la cuenta que las hadas necesitan recursos económicos para pisar un escenario.

Claro está, una compañía no sólo necesita de zapatillas. El ballet es un arte complejo que acumula, a lo largo de su historia, una serie de elementos que enriquecen sus presentaciones. De manera general podemos hablar de la coreografía. Obras que se reponen y ensayan, de las que hay que pagar regalías e invitar a coreógrafos y ensayadores. También podemos hablar de vestuarios, escenografías e iluminación: su diseño y realización. La música es un elemento esencial, su composición, adaptaciones, regalías; en algunos casos su interpretación en vivo y en otros su grabación.

Pero sobre todo hay que tener un conjunto de bailarines capaces y bien entrenados. Entonces hay que agregar los gastos diarios del mantenimiento de una compañía profesional: sueldos a bailarines, directores artísticos, coreógrafos y maestros, así como al personal de apoyo, producción, técnicos y administrativos. Como todo bailarín necesita de un entrenamiento diario, debemos agregar los gastos de salones y acompañantes de clase. Sin considerar los gastos de promoción o actividades complementarias como la de formación de públicos. Todo determina un esquema de costos necesarios para mantener un proyecto de una compañía profesional de ballet. Estos costos suelen incrementarse día a día. Algo que es común en la gran mayoría de proyectos de artes escénicas: orquestas sinfónicas, la ópera, compañías de teatro, de ballet y festivales.

En el caso del ballet, representa una inversión significativa que asumen los gobiernos con la intención de promover la danza. En nuestro país existen algunas iniciativas de apoyo a compañías. La principal es la Compañía Nacional de Danza, con más de cincuenta años de existencia; el Ballet de Monterrey, que está cumpliendo veinticinco años; el Joven Ballet de Jalisco; la Compañía de Danza Clásica de Quintana Roo; y uno de los esfuerzos autónomos

más continuos: Ardentía. En los primeros casos se trata de aplicaciones de recursos públicos para financiar las artes. ¿Esto se justifica?

En primera instancia, los artistas y gente de cultura aseverará que sí, por el valor intrínseco que el arte posee y la aportación que hace para mejorar la vida de las personas. Pero cada día las argumentaciones tocan otros terrenos, los de lo social, el de las políticas públicas e inclusive el terreno de lo económico. En todos estos sectores existen argumentos a favor de apoyar el ballet. Debemos esforzarnos en comprender el valor cultural a pesar de las dificultades que esto signifique:

> "El valor cultural, no tiene ninguna unidad común de medición, es multidimensional y cambiante, probablemente incluye algunos componentes expresables sólo en términos no cuantificables. Pero las dificultades de su expresión y evaluación no disminuyen su importancia en la identificación de la atención que merecen los fenómenos culturales que lo incorporan o producen." (Throsby, 2001, p. 175)

Partiendo de lo estético, el ballet tiene las razones de fomento a la belleza, que se identifica con el hedonismo y con la posibilidad de provocar placer, valores emocionales (Throsby, 2001, p: 43-44). La técnica virtuosa y la interpretación son rasgos distintivos del ballet que el ser humano persigue y sabe apreciar. Valor intrínseco de esta disciplina artística es la creatividad que durante siglos ha buscado la innovación y el perfeccionamiento. Expresada también en la integralidad de las artes, recordemos la interrelación de músicos, pintores, coreógrafos y bailarines que aprovecharon los ballets rusos. Pero estas mismas características hacen al ballet un arte costoso. Las producciones suelen ser caras y los costos no bajan, o bien por el contrario tienden a subir, en lo que ha dado en llamarse en los estudios de economía cultural "la enfermedad de los costos".

En 1966, W. Baumol y W. Bowen plantearon que una enfermedad aqueja a las artes escénicas. Publicaron: *Performig Arts. The Economic Dilema*, una obra fundamental en la que manifiestan lo que conocemos como el dilema de las artes escénicas, que se caracteriza por:

a) Los salarios de los artistas aumentan más lentamente que los salarios del resto de la economía.
b) La mayor parte de los costos totales (entre el 70% y el 80%) lo representan los salarios.
c) Los costos de las artes escénicas tienen un aumento constante a través del tiempo, por encima de los costos de producción de la economía en su conjunto.

El dilema se encuentra (Palma; Aguado, 2011, p. 203) precisamente en este hecho de que a pesar de que los salarios aumentan más lento que otros sectores, los costos de producción aumentan. Esto debido también a lo que se conoce como "enfermedad de los costos", concepto que nos ayuda a conocer la dificultad de disminuir los costos en las artes escénicas, por el retraso en el aumento de la productividad, a la manera como se conoce en otras industrias (más producción en menos tiempo a menores costos). Es decir, que para aumentar la productividad las sinfonías, las obras de Shakespeare o los ballets románticos, deberían ejecutarse más rápido del tiempo para el cual fueron concebidas o con menos personajes o ejecutantes. Esto, en el sentido estricto y siendo fieles al valor de autenticidad (Throsby, 2001, p, 44) que hace a una obra original y única, no sería posible o aconsejable. Aunque podamos hablar de ciertas formas de "productividad", por ejemplo la versión reducida del *Lago de los cisnes* que presenta la Compañía Nacional de Danza en el lago de Chapultepec, que acorta la duración normal de tres actos. En este mismo ejemplo, los diseños de escenografía se han sustituido por proyecciones. Lo que puede incidir en la reducción de ciertos gastos, pero más que nada tienen una intencionalidad artística.

En general, las obras de ballet en términos de salarios y recursos para su producción no pueden enfrentarse a una lógica de mercado, un análisis de costo-beneficio tan simple como dividir el costo de las producciones entre el número de espectadores es una forma de análisis incompleta, que lleva a la obsesiva búsqueda de recuperación de inversión sólo por el costo del boleto. Esto provocaría que la recuperación fuera a más largo plazo o que el costo del boleto se eleve considerablemente. Lo hemos visto en los esfuerzos acometidos por *Ars Tempo* y Arcelia de la Peña, quien tomó la iniciativa como empresa cultural para traer a destacadas compañías de ballet. Para recuperar la inversión y cubrir los costos tenía que presentarlas en el Auditorio Nacional, aumentando el número de espectadores, y desde luego sin demeritar la calidad de las presentaciones (algo que sí hacen ahora los promotores sin escrúpulos, aprovechando el nuevo interés por el ballet, al traer obras y compañías extranjeras de dudosa calidad).

La intervención del Estado para financiar el ballet entonces se justifica (más allá de una intencionalidad benefactora o para cumplir sus deberes de programación) para compensar también los efectos de un mercado imperfecto –en parte por la falta de información y formación de públicos, y en parte por las limitaciones económicas– ya que no sería suficiente con la participación de la gente (como clientes) para mantener temporadas,

FOTOGRAFÍAS: CORTESÍA DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA DEL INBA

galas, escuelas y compañías, y así lograr un interés y el desarrollo del arte.

Se piensa a veces que el ballet, como la ópera, es un arte elitista que sólo algunos pueden pagar. Pero para ampliar las posibilidades de que más personas acudan al ballet es necesaria la inversión oficial. Gracias a ella los boletos son más baratos o hay funciones gratuitas, y se han explorado otros espacios y formas de presentaciones. En el caso de la Compañía Nacional de Danza, su estabilidad le permite programar funciones en parques públicos, pero también realizar su temporada popular del *Lago de los cisnes* en Chapultepec para 3000 espectadores por noche. Otros ejemplo es la Compañía de Danza Clásica de Quintana Roo, que se presenta en plazas públicas. También tenemos la posibilidad de conocer estrellas del ballet mundial en las galas que organiza Elisa Carrillo Cabrera (que por igual se presentan en el Palacio de Bellas Artes o el teatro de Centro Cultural Mexiquense Bicentenario, cuya sala de conciertos lleva su nombre). Este año inclusive llegará más cerca de la gente (con la presentación de los mismos bailarines que ella trae para su gala) en la ciudad de Tecomatlán, Puebla y en el municipio de Chimalhuacán, Estado de México. Para estas presentaciones es importante la participación de los gobiernos locales (municipales) que apoyan para llevar el ballet a públicos que nunca antes lo han visto. Estos son ejemplos de que no sólo se trata de compensar precios y ayudar al mercado de las artes escénicas, sino que hay otras razones vinculadas a los propósitos culturales: el acceso a la cultura como un derecho social.

El arte del ballet es la oportunidad de que la gente participe de la vida cultural de su comunidad, de la sociedad misma. En esto, el ballet se acompaña hay compañías donde el público puede ver a sus ídolos, e inclusive donde poder acceder para bailar en el futuro. El apoyo del Estado al ballet refuerza las expectativas formativas de varias generaciones de niños que ahora ven en Elisa Carrillo Cabrera (pero también en las nuevas generaciones de bailarines de la Compañía Nacional de Danza, de Monterrey, Jalisco, Quintana Roo o de otros estados de la república) un ejemplo a seguir. Posibilidades para las nuevas generaciones, para los bailarines jóvenes siempre ha tenido abiertas Ardentía. Estamos así ante una opción profesional que puede ampliarse en la medida que se consoliden más proyectos de ballet.

Debemos observar que los apoyos suelen ser de financiamiento directo, pero hay otros que pueden ir fortaleciendo también la actividad del ballet. Un ejemplo fue el apoyo a *Rising Art*, asociación civil que reunió a 70 baila-

rines de varias ciudades del país para montar *La bella durmiente* en el Castillo de Chapultepec. Cuando los compromisos de la Compañía Nacional de Danza le impedían realizar de nuevo una temporada ahí con la misma obra, entonces se dio la oportunidad a esta iniciativa, que desde luego contó con una serie de apoyos indirectos: sobre todo el préstamo del espacio y su infraestructura, además de aprovechar el posicionamiento de la obra que ha logrado la Compañía Nacional de Danza. Son necesarios otros apoyos también al financiamiento del ballet, por ejemplo, como sería en el terreno de los estímulos fiscales para que la iniciativa privada ayude, como lo hace con el Ballet de Monterrey. Un Efidanza, sin duda, sería conveniente en estos momentos.

Desde luego que la aplicación de grandes cantidades al estímulo del ballet no asegura por sí misma la calidad, promoción, acceso, demanda, ni los beneficios sociales e incluso económicos que esta disciplina podría generar. Son necesarias agrupaciones fincadas en direcciones artísticas sólidas e inteligentes, así como elencos estables, capaces y sensibles; estrategias que conjuguen la ambición artística con el compromiso social (opuesto al oficialismo que anquilosa y burocratiza). Compañías que aprovechen la tradición y asuman el reto constante con el objetivo de construir un futuro en la estabilidad. La búsqueda de medios para poder expresar y compartir los valores culturales del ballet con la gente.

FOTOGRAFÍAS: CORTESÍA DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA DEL INBA

REFERENCIAS

Frey, B. *La economía del arte*. Barcelona. Caja de Ahorros y PAensiones de Barcelona. 2000.
Palma, L; Aguado, L. "¿Debe el Estado financiar las artes y la cultura? Revisión de literatura". *Economia e Sociedade*. Campinas, v. 20, n. 1 (41). 2011
Throsby, D. *Economía y Cultura*. Cambridge. Cambrige University Press. 2001.

FOTOGRAFÍAS: CORTESÍA DE LA COMPAÑÍA DE DANZA DE QUINTANA ROO

COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA – COMPAÑÍA DE DANZA CLÁSICA DE QUINTANA HROO

EXTREMOS DE UN MISMO OBJETIVO

POR **CARMEN BOJÓRQUEZ**

El ballet es una disciplina dancística con larga trayectoria, sobre todo en occidente: 1581 es el año en que se establece como disciplina escénica. Cuenta con un alto nivel de sistematización y, para quien la práctica, es sumamente exigente. Aun así son muchos los niños y niñas que están dispuestos a someterse a los rigores de esta disciplina, con la esperanza de convertirse con el tiempo en integrantes de alguna agrupación.

El ballet es también el género de danza con mayor influencia en el mundo, en casi todos los países, tanto occidentales como orientales, se practica profesionalmente y se tiene una o más compañías representativas. No sería aventurado declarar que en toda ciudad más o menos importante del mundo existe un maestro de ballet que enseña a niñas y niños los rudimentos de esta técnica centenaria.

FOTOGRAFÍAS: CORTESÍA DE LA COMPAÑÍA DE DANZA DE QUINTANA ROO

FOTOGRAFÍAS: CORTESÍA DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA DEL INBA

Como técnica, el prestigio del ballet es enorme, hay quienes aseguran que sin ella ningún bailarín, del género que sea, alcanzaría su plena formación. En los escenarios, el ballet cuenta con entusiastas aficionados, reconocidos como *balletomanos,* y los nombres de figuras destacadas como Ana Pávlova, Margot Fontayne, Rudolf Nuréyev o Mikhail Ba-rysh-ni-kov forman parte ya de la cultura general.

Pero una compañía de ballet clásico es una empresa artística de alto costo, y muy pocas en el mundo pueden sostenerse sin el apoyo de sus gobiernos. México no es la excepción, pues las pocas compañías que existen son subsidiadas y sólo unas cuantas (todas ellas ballets de cámara) sobreviven bajo un formato independiente (un ejemplo podría ser Ardentía, compañía de danza de Reyna Pérez).

Con la idea de mostrar a los lectores los extremos del universo de la danza clásica en México, Interdanza presenta dos compañías: por un lado la Compañía Nacional de Danza (cnd), fundada en 1963 por iniciativa de Celestino Gorostiza, entonces titular del Instituto Nacional de Bellas Artes; y por otro, la Compañía de Danza Clásica de Quintana Roo (cdqr), que inició oficialmente sus actividades el 1ro. de octubre de 2010 como el "Ballet de Cámara de Quintana Roo", bajo la dirección de Cindia Marrufo Villanueva.

Ambas agrupaciones son el resultado de su propio desarrollo dancístico particular: la cnd nace con el nombre de "Ballet Clásico de México" y toma el nombre de "Compañía Nacional de Danza Clásica" en 1973. Originalmente, surge de la fusión de dos grupos independientes: Ballet Concierto, dirigido por Felipe Segura, y el Ballet de Cámara, dirigido por Nellie Happee y Tulio de la Rosa, como respuesta a la demanda de la comunidad de danza de aquella época, que pugnaba por el reconocimiento oficial de la disciplina clásica.

Por su parte, el desarrollo de la danza clásica en Quintana Roo, caracterizado por la existencia de numerosas academias de ballet (algunas de ellas con niveles de formación de buena calidad) dio como resultado una comunidad de bailarines que también pugnó por la apertura de una compañía donde bailarines del estado y otras latitudes pudieran emprender una carrera profesional.

Con apenas dos meses de formación, la joven compañía presentó por primera vez en Quintana Roo la obra *Carmen* acompañada de la Orquesta Sinfónica del Estado. Con este programa ofreció una gira que cubrió las principales ciudades y espacios culturales de la entidad, logrando la asistencia de más de 15 mil personas.

Por su parte, la función inaugural de la cnd fue todo un acontecimiento para la vida artística y cultural de México. Contaba en aquella época con 20 bailarinas, 11 bailarines, tres maestros y un director. En su primera década, prestigiadas personalidades internacionales del género estuvieron al frente de ella, consolidaron la técnica clásica, e integraron y ampliaron el repertorio con obras internacionales, así como nuevas creaciones de coreógrafos mexicanos.

Ambas compañías cuentan en su repertorio con obras de la tradición clásica así como obras creadas para su exclusividad. Dirigida actualmente por Cesar Tizcareño, la cdqr ha presentado obras como *El cascanueces, Lago de los cisnes, Raymonda (Suite), Corsario (Suite) y Pas de Deux El Corsario, Don Quijote, Aguas primaverales, Diana y Acteón*, así como obras de creación propia como lo son: *Historias de ciudad* de Claude Bolling, *Renacer de mi tierra, Amor sin barreras* de James Kelly, y coreografías contemporáneas de Jaime Camarena, Duane Cochran, Yuridia Ortega y Cesar Tizcareño.

Bajo la dirección actual de Laura Morelos, la cnd es la agrupación de ballet clásico más representativa a nivel nacional. Por su permanencia, conformación y dimensiones cuenta con un vasto repertorio creado por más de 40 coreógrafos y bajo la batuta de 22 directores. Cuenta también con obras contemporáneas icónicas de la danza nacional como *¡Esquina bajan!*, creada en 2007 por Nellie Happee para la propia compañía.

En los objetivos de las dos agrupaciones destaca la promoción del arte contemporáneo a través de la exploración de nuevas expresiones dancísticas, tanto nacionales como internacionales, así como la preservación y difusión del repertorio clásico tradicional. Pero sobre todo estas dos compañías representan una ventana de oportunidad para los cientos de jóvenes mexicanos que día a día se capacitan a la espera, en el futuro, de integrarse o contar con su propia agrupación.

EN EL PRINCIPIO FUE LA PLÁSTICA:

Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara, una tradición de medio siglo

POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

El Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara (BFUdeG) trabaja intensamente para la función de su aniversario número cincuenta, que será un homenaje a estas décadas de historia. Con ese pretexto, que no es poca cosa, conversé con el maestro Carlos Ochoa, director de la agrupación desde 1979, año en que Rafael Zamarripa emigró a Colima.

Fotografías: Cortesía del Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara

Además de darle visibilidad al ballet y voz a Ochoa, en este texto recupero una entrevista que me concedió Zamarripa en el Encuentro Nacional de Danza en Guadalajara (2014) y hago un breve recuento de la trayectoria histórica del ballet.

Vistos en retrospectiva, estos cincuenta años han tenido diversos momentos. Ochoa dice: "Yo lo veo por épocas, cada director que ha estado ha creado una época". Y narra cómo el escultor Emilio Pulido fue el que juntó a las primeras parejas de baile; luego, cuando tomaron el timón Melitón Salas y Daniel González, el grupo ganó el primer Concurso Estatal de Danza y enseguida el Nacional, organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1966. Y después:

> Zamarripa hizo una época muy brillante, muy bonita; también tuvo mucha suerte de tener apoyos en el DF, en el tiempo del presidente Echeverría, que aportó mucha ayuda [...] En el principio fue un grupo que bailaba por gusto, y solamente el cuadro de Jalisco. Ya con Zamarripa se hizo teatral la cosa, empezamos a bailar en teatros y comenzó a traer maestros de la ciudad de México; fue así cómo comenzó a implementarse la técnica. En mi caso llegué y me di cuenta de que aún había que superar la parte técnica formativa de los bailarines, así es que contribuí a ese entrenamiento y creé nuevos repertorios que han perdurado.[1]

Entre sus creaciones coreográficas que efectivamente siguen incluyéndose en los programas, están los cuadros prehispánicos *La fiesta del fuego nuevo* y *La danza astral del gran círculo*, además de los regionales de Michoacán –para el que invitó a maestros michoacanos– y el de sones antiguos.

La Escuela de Artes Plásticas de la UdeG es un edificio emblemático. Allí se han gestado importantes proyectos culturales para Jalisco, no sólo de plástica sino de danza, teatro y literatura. En ese espacio nacieron, por ejemplo, el primer grupo de danza moderna, dirigido por Onésimo González y, casi dos décadas atrás, en los sesenta, el grupo que fue antecedente del BFUdeG, formado por pintores, arquitectos y escultores que tal vez en algún momento decidieron intercalar el sonido del cincel con el del zapateado y, desde el disfrute que les provocaba bailar, sentaron las bases de una compañía teatral.

Melitón Salas Renovato era cantero de oficio en su natal Zacatecas y llegó a Guadalajara para aprender más sobre escultura; fue alumno, por ejemplo, de Miguel Miramontes. Allí conoció a Emilio Pulido, quien había comenzado a juntar algunas parejas de baile, formadas por los estudiantes de plásticas [los varones] y de decoración [las mujeres][2] y a organizar ensayos. Una de las integrantes del grupo, María Guadalupe Orozco, dijo que algunas veces Emilio dirigía los ensayos y otras lo hacía Melitón y "a los dos obedecíamos. Teníamos un tocadiscos viejo que instalábamos en el corredor y luego hacíamos una larga línea doble con los que estábamos y así, sin coreografías, empezábamos a bailar".[3]

Emilio Pulido, Daniel González y Melitón Salas bailaban con la mismísima *miss* Cuca, pionera de la danza folclórica en Guadalajara, maestra de muchas generaciones y de casi todas las escuelas en los años cincuenta: "Todas las muchachas queríamos bailar con ella, era muy famosa en su época", recuerda Carmen Romero, una mujer de 92 años que estudió una carrera comercial y a quien, sin embargo, le tocó ser alumna de María del Refugio García Brambila, *miss* Cuca[4]. Sin embargo, estos caballeros tenían una idea distinta de lo que había que hacer: ellos le apostaban a la creación escénica, mientras *miss* Cuca, que había aprendido sones y jarabes con los informantes *fidedignos* y era muy apegada a la tradición, "consideraba que si éstos no se bailaban como los tenían montados o como los habían aprendido, eran desvirtuados"[5]. Aquí surgió, quizá por primera vez en Jalisco, el debate esencial que ha divido a los "ballets" de los "grupos" folclóricos y que muestra dos intenciones distintas: en el primer caso, la creación escénica y en el segundo, una preocupación por conocer, conservar y difundir las tradiciones. El profesor normalista, ceramista y escultor Rafael Zamarripa –más tarde bailarín, coreógrafo y escenógrafo– también fue alumno de *miss* Cuca, de quien opina:

> ...ella no era maestra, era una líder maravillosa y extraordinaria, una mujer con una personalidad increíble que tenía el poder de sujetar a un grupo de jóvenes, casi como guardado en un clóset, y lo sacaba a bailar cuando era necesario. A veces ensayábamos en la Normal y otras veces en el patio de su casa.
>
> Pertenecíamos a la Secretaría de Educación Pública. Lo único que yo bailaba era *El son de la Negra*, *El son del caballito*, *El son de las copetonas* y *La culebra*.

1 Carlos Ochoa en entrevista con Angélica Íñiguez, Guadalajara, 16 de junio de 2015.

2 *Ídem.*

3 Guadalupe Orozco en Mejía Íñiguez, Mario, *Génesis del Grupo Folclórico de la Universidad de Guadalajara*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco, 2007, p. 77.

4 Carmen Romero en entrevista con Angélica Íñiguez, Guadalajara, 15 de noviembre de 2013.

5 Mejía Íñiguez, Mario, *Génesis del Grupo Folclórico de la Universidad de Guadalajara*...

Fotografías: Cortesía del Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara

> Este último era mi favorito, sentía mucha pasión cuando escuchaba la música, era como *El bolero* de Ravel, en aumento, hasta que terminaba en una catarsis: la muerte del bailarín picado por la mordedura de la serpiente, en los brazos de las muchachas [...] De Mario Pizano Karam aprendí otros bailes y me fui a la audición con *miss* Cuca pero ella me dijo que lamentablemente yo no tenía talento, fui el primer rechazado. Qué bueno que me lo dijo porque tal vez gracias a eso es que bailo, para demostrarle que sí podía bailar.[6]

Zamarripa también aprendió de Francisco Sánchez Flores y de Pita Sandoval, otros investigadores, maestros, pioneros del folclor jalisciense. Luego entró como bailarín principal al Ballet Folklórico de México, que fundó y dirigía Amalia Hernández, con el que hizo giras mundiales durante cinco años y a su regreso a México "Amalia me permitía que me viniera a Guadalajara a seguir trabajando con mi grupo, y ahí fue cuando implementé el calentamiento y una organización más didáctica en la clase. Al poco tiempo fue que ganamos el Concurso Nacional".[7]

Ochoa fue de los primeros alumnos de Zamarripa. Y aunque reconocen que tienen estilos de trabajo distintos, ambos fueron influenciados por la parte creativa y de producción de Amalia Hernández, con quien bailaron, hicieron giras y se entrenaron con diversos maestros. Ochoa reconoce a Amalia:

> La de Amalia fue una escuela maravillosa, nos trajo iluminadores, maestros de danza y coreógrafos de Estados Unidos, y no nos costaba, fue una formación muy importante. Y vino a redundar en el ballet folclórico de la Universidad de Guadalajara, como en otras agrupaciones del país.[8]

Volviendo al tema del Concurso Nacional de Danza, el haber ganado el primer lugar motivó al rector de esa casa de estudios, Ignacio Maciel Salcedo, a cambiar el nombre del grupo por el de Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara[9] y el gobernador, Francisco Medina Ascencio, otorgó el teatro Degollado al BFUdeG para que diera funciones todos los domingos a las 10 de la mañana[10] –tradición que se extendió hasta el panismo tapatío que, con el gobernador Emilio González Márquez, retiró al ballet del espacio– dándole así legitimidad desde lo oficial.

UNA COMPAÑÍA PROFESIONAL, EXCEPTO QUE...

Los reflectores de México y el extranjero se colocaron sobre el BFUdeG por primera vez en 1972, cuando representó a México en los Juegos Olímpicos de Munich, Alemania,[11] con tal éxito que la presidencia de la república, encabezada por Luis Echeverría, tiró la casa por la ventana para hacerle un homenaje a la agrupación. El ballet tiene una lista larga de premios y giras mundiales, que pueden verse a detalle en su página web.[12]

Paradójicamente, los bailarines y cantantes que han desfilado a lo largo de cincuenta años por la agrupación, nunca han recibido pago por su trabajo. Así que el BFUdeG es una compañía profesional, excepto por la falta de sueldos. Carlos Ochoa dice:

> Cuando entré como director y fue creciendo la cosa, pedí apoyo para los bailarines, porque, ellos gastaban en camiones para llegar a sus ensayos, y lo hacían disciplinadamente, pero pasó un rector y otro y otro y siempre se metía la solicitud pidiendo apoyo para los bailarines y hasta la fecha nunca nos lo han dado.[13]

Diversos medios han documentado esta circunstancia, en la que el BFUdeG funciona como una compañía profesional pero sus integrantes reciben como pago el aplauso del público, el gozo de la escena y las giras –que en la actualidad han disminuido significativamente debido, dice Ochoa, al precio del dólar–, cosa que alimenta el alma del artista pero no le paga la renta. Como en la nota de Edgar Corona, donde la productora del ballet afirma que la Universidad de Guadalajara "apoya con el vestuario y algunas necesidades que ellos [los cantantes, los bailarines] tienen, pero sin ofrecer pago. Esta es la parte más noble porque los jóvenes que participan [...] lo hacen de corazón"[14]. En contraste, los mismos medios han documentado también largamente la inversión millonaria en la construcción del Centro Cultural Universitario (CCU), por ejemplo, su director, Mauricio de Font Reaulx, dijo que entre 2013 y 2014 distintos programas federales, estatales y municipales han destinado al proyecto alrededor de 490 millones de pesos.[15] El CCU incluye la construcción de un teatro de la danza, otro de la ópera, así como un centro de investigación de las artes, edificios que están en un 65 por ciento de avance. La pregunta obligada es si los grupos representativos de la UdeG van a embonar en este proyecto arquitectónico.

Como sea, el ballet sigue trabajando. Este mes de julio las dieciséis parejas de danza, las catorce de coro y los técnicos, andarán de gira por Dublín e inmediatamente, al regresar, arranca la temporada en el teatro Degollado, dedicada a Michoacán, para la que se han renovado vestuario y utilería y se han hecho arreglos musicales; se bailarán también *Danza de quetzales* "que hacía mucho que no la poníamos por falta de presupuesto"[16] y los cuadros de Chiapas, Nayarit, Michoacán, Guerrero y Jalisco.

El Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara llegará a su cincuenta aniversario en 2016 como heredero de una enorme tradición que se nutre de la plástica, las investigaciones de los pioneros de la danza en los pueblos de Jalisco, la visión escénica en la que tuvo mucho que ver Amalia Hernández y el trabajo arduo de bailarines, músicos, escenógrafos, directores y productores que han cuidado este árbol desde que fue semilla.▮

6 Rafael Zamarripa en entrevista con Angélica Íñiguez, Guadalajara, 21 de junio de 2014.
7 *Ídem.*

8 Carlos Ochoa en entrevista con Angélica Íñiguez…
9 Página oficial del Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara: http://www.balletfolcloricoudg.com/premios.php
10 Registro del Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara.
11 Biografía de Rafael Zamarripa en la página del Ballet Folclórico de la Universidad de Colima, recuperado de http://ballet.ucol.mx/?q=%22biografia_Rafael_Zamarripa%22
12 Página oficial del Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara

13 Carlos Ochoa en entrevista con Angélica Íñiguez…
14 Edgar Corona, *Una tradición desde el corazón*, La Gaceta de la Universidad de Guadalajara, 30 de junio de 2014, recuperada de http://www.gaceta.udg.mx/G_nota1.php?id=15955

15 "CCU, en curso y con un horizonte a cinco años", El Informador, 2 de febrero de 2015. Recuperado de http://www.informador.com.mx/cultura/2015/574013/6/ccu-en-curso-y-con-un-horizonte-a-cinco-anos.htm

16 Carlos Ochoa en entrevista con Angélica Íñiguez…

CARTELERA

PENDIENTE

CARTELERA

PENDIENTE

PROCESO DE CREACIÓN DE LA OBRA

Dama DE VERDE

ESTRIDENCIA COREOGRÁFICA PARA BAILARINA Y MÚSICO

POR **DJAHEL VINAVER Y JOAQUÍN LÓPEZ**

La idea para la obra *La dama de verde* nace de un personaje de otra obra coreográfica (de mi autoría) de los noventas. Surge como un personaje femenino, citadino y solitario. Una dama incapaz de relacionarse, arrastrada por la vida. Por alguna razón necesaria y misteriosa, este personaje cotidiano reaparece en mi vida. La dama de verde es una mujer que busca y no encuentra, que añora y se frustra, que se refugia y esconde en su propio universo.

Parecería como si "la dama" hubiera estado esperando emerger como personaje solista, como personaje protagónico de esta obra que desde 2012 Chas y yo comenzamos a crear. Deseaba bailar, cantar, hablar y actuar, aplicando técnicas aprendidas en el pasado de la danza contemporánea, danza clásica de la India y actuación.

Quería abordar un tema humano. Un tema que me importara y nos involucrara a todos. Quería abordarlo con sentido del humor, que es algo de lo que carecemos en el mundo de la danza contemporánea. Me decía a mí misma, quiero hacer una obra en serio, sin tomarnos tan "en serio" ni Chas ni yo.

Nuestra primera versión consistía en una estructura de treinta minutos, que fue expandiéndose a una hora. Hasta la fecha seguimos indagando y descubriendo su vasto universo, ciñéndonos a esa misma duración. El proceso comenzó a partir de una lluvia de ideas a modo de guión, que se fue instaurando como estructura con sentido y lenguaje propios. La lógica particular del personaje nos va indicando el camino a seguir.

El vestuario de la dama es reciclado, una recopilación de piezas únicas con historia propia: el vestido verde había sido de mi abuelita, la capa anaranjada parte del vestuario de una obra de teatro en la que actuó mi madre Rocío Sagaón. La burka apareció en una acción performática presentada en una exposición de esculturas con el tema de las "Malqueridas". La obra se fue vistiendo también con una serie de objetos que fui reuniendo, la mayoría juguetes u objetos que tenía en casa. El bolso, que es un elemento protagónico en la obra, lo encontré en una tienda y es diseño de una mujer colombiana.

La estructura que hemos creado nos permite jugar e improvisar dentro de un marco muy definido, partiendo siempre de la premisa inicial del montaje. El diseño sonoro "en vivo" (realizado con objetos y juguetes, un *looper* y micrófonos) es de Joaquín López "Chas" y el diseño de iluminación de Xóchitl González.

La obra se estrenó en 2012 en San José, Costa Rica. Desde entonces la hemos mantenido en repertorio y su última temporada fue en junio 2015 en Xalapa.

REFLEJO EN EL ESPEJO

EL MUNDO A TRAVÉS DEL ASA DE SU BOLSO

FANTASÍA A CAPA Y SILBATO

DANZA DE LOS CAMINOS CRUZADOS

BAJO DE LA BURKA

DANZA DE LA BOLSA EN LA CABEZA

EL COMIENZO DEL JUEGO

CONTANDO UN CUENTO

EN LA TERTULIA POÉTICA

UN DESEO BAJO EL VELO

LA FLOR MARCHITA

ARRULLO Y RECHAZO

LA DANZA DEL CUCHILLO
FOTOGRAFÍAS DE LA PÁGINA 28 A LA 42 SEBASTIÁN KUNOLD

SOLA EN EL SOFÁ
FOTÓGRAFO: CARLOS ARMANDO ESCOBEDO

SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente
Saúl Juárez Vega
Secretario Cultural y Artístico
Francisco Cornejo Rodríguez
Secretario Ejecutivo

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

INER DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".

Programación sujeta a cambios INBA 01800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5636

INBAmx @bellasartesinba bellasartesmex